

На правах рукописи

НЕЛЮБИН Анатолий Алексеевич

**ДЖУЛИАН БАРНС ПОД МАСКОЙ ДЭНА КАВАНЫ:
ИГРА В ДЕТЕКТИВ И ПАРОДИРОВАНИЕ ЖАНРА**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(английская литература)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2013

Работа выполнена на кафедре мировой литературы и культуры
ФГБОУ ВПО «Пермский государственный национальный
исследовательский университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Бочкарева Нина Станиславна

Официальные оппоненты: **Сидорова Ольга Григорьевна**,
доктор филологических наук, профессор,
ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный
университет имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина»,
зав. кафедрой германской филологии

Полуэктова Татьяна Анатольевна,
кандидат филологических наук, ФГБОУ
ВПО «Красноярский государственный
педагогический университет имени
В.П.Астафьева», старший преподаватель
кафедры зарубежной литературы

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный
университет»

Защита диссертации состоится «10» апреля 2013 г. в 14.00 часов на за-
седании диссертационного совета Д 212.285.22 на базе ФГАОУ ВПО
«Уральский федеральный университет имени первого Президента Рос-
сии Б.Н.Ельцина» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51,
комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГАОУ ВПО
«Уральский федеральный университет имени первого Президента Рос-
сии Б.Н.Ельцина»

Автореферат разослан «___» _____ 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических
наук,
доцент



Л.А.Назарова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Джулиан Патрик Барнс (род.1946, г. Лестер) – современный английский писатель и эссеист, лауреат Букеровской премии. В 1968 г. окончил *Magdalen College* в Оксфорде, специализируясь на современных западноевропейских языках, работал обозревателем, литературным редактором, телевизионным критиком. С 1980 по 2012 г. под собственным именем опубликовал 11 романов (*A History of the World in 10 ½ Chapters* сразу вошел в учебные программы), 3 сборника рассказов, 5 книг других жанров, а также переводы с французского. Параллельно своей официальной писательской карьере под псевдонимом *Dan Kavanagh* опубликовал четыре детективных романа: *Duffy* (1980), *Fiddle City* (1981), *Putting the Boot In* (1985), *Going to the Dogs* (1987).

Вслед за самим автором, который печатает романы от имени Каваны на другой машинке и выносит биографию и творчество двойника на отдельный сайт, исследователи четко разграничивают две литературных личности Барнса. Однако при сравнении аргументов автора и критиков обнаруживается парадоксальное противоречие. Так, М.Моусли полагает, что *традиционалистская* сторона писателя, которая предпочитает простое повествование, управление саспенсом и весьма четкое моральное разграничение персонажей, ушла в написание романов о Даффи, оставляя его *свободным* для повествовательных экспериментов и литературных игр в других романах. Сам Барнс, наоборот, неоднократно подчеркивал, что в детективных романах он мог более *свободно* говорить об актуальных проблемах современной жизни, «использовать более провокационный и, несомненно, более свободный тон, часто шокирующий». Под псевдонимом Дэна Каваны Барнс привлекает внимание к потенциалу триллера, который противопоставляет «изжившему себя» *традиционному* роману. Источник настоящего творчества он видит в «презираемых» жанрах «сублитературы» (баллада, народная поэма, триллер), как «истинная энергия нации приходит не из рафинированной столицы, а из окраин, от презираемых и притесняемых граждан». С игры в детектив начинает Барнс свои литературные эксперименты.

Актуальность нашей работы обусловлена не только обращением, к творчеству одного из самых признанных современных английских писателей, но и особой ролью массовой культуры в постмодернистскую эпоху. Д.Фоккема утверждает, что постмодернизм можно считать самым «демократичным» направлением, так как в нем подчеркивается роль читателя [Fokkema 1984]. Писатели стремятся стереть грань между «высокой» и «низкой» литературой, однако такие попытки приобретают пародийный характер и, по иронии, адресуются и ста-

новятся понятны в первую очередь искушенному читателю. М.Калинеску, Р.Тодд и др. упоминают Барнса в связи с анализом постмодернистского приема *rewriting* («переписывание») [Calinescu, Todd 1997], когда каждый новый текст пишется поверх старого. Подавляющее большинство западных и российских исследований творчества Барнса посвящено изучению постмодернистского метанарратива и переосмыслению истории в основном корпусе произведений писателя, а он сам большую часть своих интервью посвятил *иронии*, которая позволяет «иметь две точки зрения на реальность», «быть серьезным и шутником одновременно», «исчезнуть как автор и оставить читателя наедине с персонажами».

Объектом нашего исследования является жанр детектива в поэтике Джулиана Барнса как одного из наиболее ярких представителей постмодернизма. Барнс прибегает к детективным приемам во многих своих произведениях (*Before She Met Me*, *Flaubert's Parrot*, *Talking It Over*, *Love, etc*, *Arthur & George*, *The Sense of an Ending*), однако первое и непосредственное обращение к жанру детектива осуществляет в серии из четырех романов, написанных под псевдонимом Дэн Кавана.

Предметом исследования является пародирование детектива в романах Барнса-Каваны. В российских исследованиях творчества писателя эти романы даже не упоминаются [Колодинская 2004; Гребенчук 2008; Радченко 2008], в последних зарубежных названы только вскользь [Childs 2011; Julian Barnes 2011], отдельные небольшие главы присутствуют в двух монографиях [Moseley 1997; Guignery 2006]. Однако в игровой поэтике «хамелеона британской литературы» детективы «под маской» Дэна Каваны не могут быть случайностью.

Целью исследования является изучение четырех романов о Даффи как пародии на различные варианты детектива. Для решения данной цели нами выдвигаются следующие **задачи**:

- изучить теорию и историю детективных жанров, разные основания их типологии, выделить и сопоставить структурные составляющие детективного канона и исторических разновидностей детективного (криминального) романа;
- в контексте литературы под псевдонимом рассмотреть отношения «автор – повествователь – герой» в серии произведений о Даффи;
- проанализировать проблематику и сюжетно-композиционные особенности каждого из романов Барнса-Каваны в системе хронотопа;
- выявить приемы пародирования, стилизации и языковой игры в произведениях серии.

Методология исследования базируется на историко-поэтологическом и структурно-типологическом подходах. За основу берутся труды

по внутрижанровой типологии романа и пародированию (Ю.Н.Тынянов, М.М.Бахтин, А.Я.Эсалнек, Х.-Р.Яусс, А.Фаулер и др.), работы теоретиков постмодернизма (Ю.Кристева, Р.Барт, Д.Фоккема, Б.МакХейл, И.П.Ильин и др.). Кроме того, используются эссе создателей детектива и труды его исследователей, а также работы по творчеству Джулиана Барнса в контексте английской и мировой литературы.

Научная новизна представленной диссертации обусловлена выбором материала и подходами к его изучению. Впервые серия детективов Барнса-Каваны стала предметом специального научного исследования. Его результаты позволили определить значение четырех романов о Даффи в творческом становлении автора. Обращение к маргинальным текстам известного английского писателя позволило по-новому взглянуть не только на традицию детектива, но и на такие явления литературного процесса, как мистификация и пародирование. Подробно исследована жанровая поэтика романов (субъектная организация, сюжет и композиция, хронотоп, стилистические приемы).

Основные положения, выдвигаемые на защиту.

1) В творчестве современного английского писателя Джулиана Барнса четыре детективных романа 1980-х гг., опубликованные «под маской» Дэна Каваны, занимают особое (периферийное и даже маргинальное) положение, но в то же время органично связаны с другими произведениями как экспериментальная лаборатория, в которой формируется и проявляет себя неопределенность и двойственность художественного мировидения автора: с одной стороны, напряженный поиск нравственных идеалов, моральных ценностей, с другой – опровержение авторитетов, игра и пародия. Не случайно в этой связи его обращение к детективному жанру, с одной стороны, утверждающему торжество закона, правопорядка, с другой – обнаруживающего потенциал интеллектуальной игры, тотальной в постмодернистской поэтике.

2) Традиционно относимый к «массовой» и «формульной» литературе, детектив становится для Барнса попыткой обращения к широкому читателю, поворотом от элитарного искусства к реальной жизни, от эстетической проблематики – к социальной (расовая и сексуальная дискриминация, коррупция в политических и финансовых структурах, монополия на информацию, насилие, наркомания). Жанровая травестия прямо и косвенно связана с бисексуальностью героя, в которой отражается карнавальная традиция и реальности современной жизни.

3) Используя схему классического детектива (от загадки преступления к истории расследования, которая определяет сюжет), а тип героя и проблематику «крутого» триллера, Барнс в каждом романе (особенно в двух последних) создает двойную структуру (футбольный

матч как процесс расследования; загородный дом как детективный топос), пародируя традиционные формулы. Хронотопы испытания и странствования позволяют создать гротескный образ «бытового» про странства («своего» и «чужого» герою) в авантюрном времени.

4) Обращение к псевдониму, характерное для детективного жанра и созвучное английской традиции мистификации, позволяет Барнсу создать новые отношения между автором, повествователем и героем, отделенными друг от друга и связанными системой зеркальных отражений. Подставной автор Дэн Кавана становится повествователем, выра жителем «стиля улицы», а герой-детектив Даффи обнаруживает внутреннюю близость к биографическому автору – Джулиану Барнсу.

Теоретическая значимость работы заключается в постановке проблемы соотношения массовой и элитарной литературы в творчестве одного писателя. С опорой на историческую типологию детектива развиты идеи М.Бахтина о постоянном пародировании устоявшихся разновидностей романа. Предложена методика анализа отношений «автор – повествователь – герой» в произведениях, написанных под псевдонимом. Подтверждена актуальность детективного жанра для игровой поэтики постмодернистской литературы.

Практическое значение диссертации состоит в том, что результаты исследования найдут применение при дальнейшем изучении современного литературного процесса в Великобритании и других странах. Ее материалы будут использоваться при чтении лекционных курсов по культурологии и литературоведению, по истории английской литературы и культуры рубежа XX-XXI в., в спецкурсах и спецсеминарах.

Отдельные материалы и результаты исследования **апробированы** на VIII Международной научной конференции «Художественный текст и культура» и XIX Международной научной конференции РАПАЛ «Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии» (1-3 октября 2009 г., Владимир); XXI Международной научной конференции РАПАЛ «Современная англоязычная литература: проблемы жанра и стиля» (20-22 сентября 2011 г., Смоленск); IX Международной научной конференции «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (6 апреля 2012 г., Пермь); XXII Международной научной конференции РАПАЛ-БААИ/БАПАЯ «Проблема национального глазами старого и нового света» (26-28 сентября 2012 г., Минск). Работа в целом и отдельные ее фрагменты обсуждались на кафедре мировой литературы и культуры ПГНИУ.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 172 наименования на русском и иностранных языках. Общий объем работы 166 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяются объект и предмет исследования, формулируются его цель и задачи, освещается методологическая база и степень изученности материала, выдвигаются основные положения, выносимые на защиту, обосновывается их научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

Первая глава «Типология детективных жанров» посвящена определению детективного канона и исторических модификаций детективного (криминального) романа. Х.-Р.Яусс предлагает различать три точки зрения на теорию литературных жанров: *нормативную* (до действия), *классификаторскую* (после действия) и *историческую* (в действии). Последний подход близок российской традиции исторической поэтики (не случайно Яусс обращается к теории литературной эволюции Ю.Тынянова). Развивая идеи А.Н.Веселовского на рубеже XX-XXI вв., С.С.Аверинцев и др. пришли к выводу, что исторически меняются не только литературные явления, но и сами литературные категории (в том числе категория жанра).

В параграфе **1.1. Определение детективного канона** рассматривается преимущественно *нормативная* точка зрения на классический детектив как рассказ, повесть или роман, в котором фигурирует тайна, а упор делается на головоломный поиск ее разгадки. От других форм художественной литературы детектив отличается тем, что в основе его сюжета лежит *загадка*. Обычно это преступление, но акцент делается на загадочных обстоятельствах дела, а не на самом преступлении. Кульминация детектива – решение загадки. Главное в нем – *расследование*, поэтому анализ характеров и чувств персонажей не важен.

Размышления по поводу литературной ценности детективного жанра привели к тому, что в 1928 г. С. Ван Дайном были сформулированы двадцать правил, по которым следует писать детективы. Эти правила, их количество и формулировка изменялись (Р.Нокс, Р.Б.Юстес и др.), но авторы всех правил согласны с тем, что читатель должен иметь равные с сыщиком возможности для разгадки тайны преступления. Раскрытие преступления должно быть достигнуто с помощью *логических умозаключений*, дедуктивным методом. Никакие тайны не могут быть разгаданы посредством потусторонних сил. Решение детективной загадки должно быть единственно возможным: должна существовать одна истина, на которой основываются факты. Первыми детективными произведениями считаются написанные в 1840-х гг. «логические» рассказы Э.А.По, которые не укладываются в правила написания детектива Ван Дайна, но в них есть главное – раскрытие тайны, которая является логической задачей.

У.Х.Оден обнаруживает сходство между классическим детективом и аристотелевской трагедией в *статичности* героев: в трагедии – потому что их действия предопределены судьбой, в детективе – потому что решающее событие (убийство) уже произошло. Вследствие этого в детективе обычно соблюдаются классические единства – времени и места. Детектив и драму, по наблюдению Я.Маркулан, связывает построение на *диалоге* сыщика с самим собой или с другим действующим лицом, причем в диалог всегда вовлечен читатель (зритель).

В приключенческой повести повествование соответствует фабуле, то есть читатель наряду с героями произведения переживает все события в нормальной *временной последовательности*. В детективной повести хронология обращается вспять и порядок событий заменяется порядком открытия. Независимо от того, кем является *главный герой* (частным сыщиком, шпионом или полицейским), детективом он становится только в том случае, если цель его действий – реконструкция предшествующих преступлению событий.

Параграф **2.2. Исторические модификации детективного (криминального) романа** начинается с положения П.Буало и Т.Нарсежака о том, что детективный жанр не делится на подтипы, в нем присутствуют только исторически сложившиеся формы. Здесь противопоставляются *классификаторский* и *исторический* подходы.

Погружаясь в исторический материал, Ц.Тодоров опровергает собственное утверждение о неизменности детективного канона: «...в некий момент детективная проза начинает испытывать ограничение и условность определенного жанра как сдерживающее начало и избавляется от этих ограничений с тем, чтобы выработать новый жанровый код ... в романах Хэммета и Чандлера тайна превратилась во внешнюю завязку, а триллер, который наследовал классическому детективу, вообще избавился от тайны, чтобы разработать новую форму интереса – постоянное напряжение, саспенс – и сосредоточиться на описании среды...» (пер. с англ. И.В.Кабановой).

Термин «черный роман» (*roman noir*) использовался во Франции в XVIII в. для описания британского готического романа, а в XX в. – для обозначения американского «жесткого», или «крутого» (*hard boiled*) триллера. В США «черный роман» (*noir fiction*) стал обозначением субжанра «крутого» романа. В «черном романе» содержание еще «темнее» и протагонистом становится не детектив, а жертва, подозреваемый или преступник. Различить «черный» и «крутой» роман бывает так же сложно, как отделить криминальное начало (преступление) от детективного (расследование) в «крутом» детективе.

Появившийся в 1920-х гг. сыщик «крутого» детектива не дилетант, расследование для него не хобби, а профессия. К насилию он не стремится, но если приходится убить человека, его не мучают угрызения совести. Как и классический сыщик, он разгадывает тайны, но благодаря упорству и трудолюбию, путем проб и ошибок. Преступники тоже совершают убийства орудиями, которые у них под рукой, а не с помощью экзотических приспособлений. После второй мировой войны границы между героем и преступником размываются.

В детективе соединяется *поиск истины* (В.Руднев) с *игрой* «двойным значением» (В.Шкловский, С.Жижек). Ж.Деррида разделяет два способа истолкования: «Первое истолкование стремится и силится расшифровать некую истину, или начало, не подвластное ни игре, ни порядку знака... Второе истолкование, отвратившее свой взор от начала, утверждает игру и пытается встать по ту сторону человека и гуманизма...» (пер. с фр. Г.К.Косикова). В попытке сохранить оба способа детектив стремительно движется от первого ко второму, от поиска истины к тотальной игре, к постмодернистской пародии на детектив.

Подробный анализ истоков, «золотого века» и различных модификаций криминальной (детективной) прозы 1800-2000 гг. дает С.Найт [Knight 2004]. Архетип до-детективных криминальных историй он обнаруживает не только в «Ньюейтском календаре» XVIII столетия, но и раньше, в эпоху правления Елизаветы Тюдор и Якова Стюарта, а начало – в романе У.Годвина 1794 г., известного под названием «Калед Уильямс». Ценность монографии заключается в охвате огромного материала, включающего малоизвестные даже для специалистов имена и названия. Отдельные главы посвящены вариациям детектива по гендерному (феминистский, лесбийский, гомосексуальный) и расовому (афро-американский и др.) признакам.

Гор Видал, чью иронию высоко оценивал Джулиан Барнс, одним из первых в американской литературе обратился к теме гомосексуальности в вызвавшей скандал книге *The City and the Pillar* (1948). Но гомосексуальный детектив, к которому С.Найт относит произведение Барнса-Каваны, появляется только в 1960-80-х гг. В 1966 г. Дж.Бакст создал образ полицейского, который был и афро-американцем, и гомосексуалистом с экзотическим именем *Pharoah Love*. Больше соответствует «норме» гомосексуального детектива роман Дж.Хансена *Fadeout* (1970): скорее спокойный, чем крутой герой, минимум насилия, сюжеты детализированы и утончены.

Особое значение С.Найт придает постмодернистской криминальной (детективной) прозе. Пародия, ирония и непоследовательность становятся техническими средствами, чтобы вытеснить идею единст-

венного знающего и морализирующего субъекта, оперирующего в упорядоченном времени и целеустремленно действующего. Возможно, постмодернистский криминальный роман с его сложностью тонов и отрицанием древних традиций определенных знаний, утвержденной идентичности и морального авторитета, сконцентрированных в детективе, кажется на настоящий момент экзотической частью жанра, но он, по мнению Найта, обладает более глубокими корнями, чем остальные формы критики и сопротивления, связанные с полом и расой.

При всей своей каноничности детектив не избежал присущей роману как постоянно изменяющемуся жанру «самокритики». Поэтому каждая последующая разновидность (или модификация) детективного (криминального) романа пародирует предыдущую. Исторически эти разновидности соотносятся с художественными системами романтизма и реализма, модернизма и постмодернизма, с философскими направлениями позитивизма, прагматизма и экзистенциализма, с национальными традициями, с борьбой против расовой и половой дискриминации и т.д. Если классический детектив основан на идее испытания и авантюрном времени, что подчеркивает его романтическое происхождение, то криминальный роман ближе хронотопу странствований с авантюрно-бытовым временем и натуралистической поэтикой.

Вторая глава «Автор – повествователь – герой в романах Барнса-Каваны» обращается к проблемам литературного псевдонима, мистификации и пародии. Современный английский писатель П.Акройд в романе *Chatterton* (1987) художественно воссоздал и продолжил характерную для английской культуры традицию мистификации, объединив плутовскую (*novel*) и готическую (*romance*) линии романа и выйдя за пределы литературы в историю изобразительного искусства.

Написание романов под псевдонимом – тоже популярная практика. Рациональные причины ее варьируются от попытки скрыться от ответственности до стремления получить коммерческую выгоду. Однако в художественном произведении псевдоним становится своеобразным alter-ego не только автора, но и героя, отделяя их от мира реального, и соответствует принципу «двойной игры», характерной для детектива.

Самый скандальный характер получила в конце 1950-х гг. мистификация француза Бориса Виана, под псевдонимом *Вернон Салливан* опубликовавшего гротескные пародии (или пастиш) на американские триллеры. Виан играет цветом кожи героев, смещает точки зрения, инверсирует повествование, стилизует речь персонажей, эпатирует читательские ожидания. Барнса сближает с ним сочетание иронии и целомудрия, трагизма и юмора, искренности и игры.

В параграфе **2.1. Подставной автор Дэн Кавана** исследуется образ вымышленного повествователя (прием, по-другому реализованный в романе *Flaubert's Parrot*), от лица которого изображается мир в четырех детективных романах Джулиана Барнса.

Писатель начинал свою карьеру в качестве журналиста и подписывал свои публикации именами *Edwina Pygge*, *PC49*, *Fat Jeff*, *Russell Davies*, *Marion Lloyd* и *Basil Seal*. Имя лондонского повесы и авантюриста Бэзила Сила, героя двух романов и рассказа Ивлина Во, указывает на традицию английского сатирика, мастера гротеска и черного юмора, с их помощью раскрывающего парадоксальность и абсурдность «большого» мира. Барнс использовал этот псевдоним, когда работал ресторанным критиком в журнале *Tatler*, и в 1981 г. Бэзил Сил был назван «Писателем-гурманом года». Благодаря псевдонимам, Барнс мог позволить своим статьям быть более едкими, а вымышленных персонажей столкнул с реальной жизнью. В.Гуигнери называет этот опыт «экспериментами в чреовещании». Игра в прятки с читателем отражает любовь Барнса к различным мистификациям и уловкам.

Дэн Кавана (ровесник и двойник Барнса) родился в графстве Слайго в Ирландии. Помещая в аннотациях к каждому роману его биографию, автор-творец организует своеобразную *игру с читателем*, изменяя и дополняя профессии и обстоятельства жизни своего *альтер-эго* в зависимости от тематики произведения. Парадоксально в этих профессиях отражаются пристрастия самого Барнса.

В семнадцать лет Кавана нанимается палубным матросом на либерийский танкер, сбегает с него в столице Уругвая, Монтевидео, после чего путешествует по южной и северной Америке, сменяя работы борца с быками на родео, официанта на роликовых коньках в открытом кафе в Тусоне и вышибалы в гей-баре в Сан-Франциско. Бросается в глаза гротескное разнообразие занятий, с одной стороны, создающее иллюзию многогранного отражения действительности, с другой – напоминающее раблезианское нарушение «разумной меры». Французский издатель романа *Duffy* проявил осторожность, сделав приписку, что биографические заметки, данные автором, публикуются без гарантии их подлинности.

Начиная с романа *Fiddle City*, биография поставного автора изменяется, предвзято сюжет произведения. Кавана, работающий перевозчиком в международном аэропорту Сан-Франциско и пилотирующий самолеты на колумбийском кокаиновом маршруте, противопоставляется Даффи, который борется с продажей наркотиков, панически боится летать и не покидает пределов Англии. Страх полетов Барнс в автобиографической книге *Nothing to Be Frightened of* связывает со страхом

смерти. От первого он пытается избавиться при помощи чтения, от второго – при помощи письма.

В романе *Putting the Boot In* Кавана в качестве голкипера подписывает контракт с футбольным клубом низшей лиги. Даффи тоже становится в романе вратарем, хотя это для него не профессия, а хобби, как и для Барнса: писатель высоко оценивает игру в футбол как метафору жизни. Жесткую игру, которая является отличительной чертой Каваны, можно соотнести с жанровыми особенностями «крутого» детектива. Грубое нарушение правил становится лейтмотивом романа *Putting the Boot In*, что отражается в его названии.

В аннотации к роману *Going to the Dogs* указано, что Кавана работает в ресторанном бизнесе и занимает должность помощника начальника пожарной безопасности на стадионе *Romford Greyhound*, предназначенном для собачьих бегов (во время собачьих бегов Даффи приходит к разгадке преступления). Общий тон аннотации предвещает стилизованную многослойность романа. Выявляется большая «английскость» произведения и его пародийная природа.

Настоящий автор Джулиан Барнс, согласно концепции М.М.Бахтина, существует вне произведения как «живущий своей биографической жизнью человек» (к нему близок автобиографический герой-повествователь книги *Nothing to Be Frightened of*) и на границе художественного мира как автор-творец. Простая, на первый взгляд, речь подставного автора (или повествователя) Дэна Каваны полифонична и стилистически неоднородна. Она пронизана, с одной стороны, ироническим дискурсом настоящего автора, а с другой – несобственно-прямой (или внутренней) речью героя Ника Даффи.

В параграфе 2.2. **Испытание героя в романе *Duffy*** доказывается, что первый детектив Барнса-Каваны не случайно называется именем главного героя. В центре повествования стоит не столько расследование преступления, сколько испытание самого сыщика. На протяжении всего романа он собирает информацию о преступниках, которые не только обладают исчерпывающей информацией о нем самом, но и составляют порочащее его репутацию досье. Когда Даффи получает это досье, роман заканчивается.

Детективное расследование тесно переплетается с судьбой героя. По ходу действия романа он подвергается большему насилию, чем жертва преступления, которое Даффи расследует. Каждый эпизод, которому он становится свидетелем, напоминает его прошлое. Многочисленные извращения района Сохо, изобилующего злочными заведениями, являются отражением его собственной природы. Однако в ходе «самопознания» Даффи не изменяется, иронически приближаясь к ге-

рою греческого романа-испытания, в котором приключения организованы как «покушение на невинность, чистоту и верность».

Дважды повторяется в романе сцена, где героя фотографируют в тот момент, когда он держит в руках фотографию, на которой изображен он сам. Прием *mise en abyme* (матрешки, зеркала) косвенно указывает на связь Даффи с вымышленным и настоящим автором. Мотив фотографии, актуальный для журналиста Барнса, занимает в романе одно из центральных мест и играет важную роль в постановке проблемы человека и власти. Среди основных характеристик Даффи как героя «крутого» детектива зарубежные исследователи называют его маргинальное существование и отчуждение. Однако эти и другие характеристики героя доводятся до гротеска.

Особого внимания заслуживает бисексуальность Даффи. Сам Барнс объяснял ее моральной двусмысленностью мира секс-индустрии в Сохо. Исследователи видят в этом символическое выражение амбивалентности писателя – автора серьезных романов и популярных детективов. Его сравнивают с двуликим Янусом. Как известно, в мифологии двуполые существа (гермафродиты, андрогинны) – древние боги, первопредки, соединяющие в себе мужские и женские половые признаки. Этнограф-африканист Г.Бауман считает, что в основе этих образов лежит обрядовая практика «перемены пола» (травестизм), которая имеет целью повысить магическую потенцию человека. В этой связи бисексуальность Даффи, ежедневно меняющего партнеров и партнерш, могла бы стать свидетельством его исключительной сексуальной силы. В контексте романа эта «сила» становится пародией на американского сыщика-супермена и откровенным вызовом пуританской морали.

Однако и здесь Барнс с присущей ему иронией переворачивает ситуацию, наделяя своего героя выборочной импотенцией по отношению к единственной любимой женщине. Взаимодействие мужского и женского начал – важная тема в творчестве писателя. Ирландка Кэрол, прототипом которой стала жена и литературный агент Барнса Пэт Кавана, выполняет в романах функцию «совести» героя. Бывший полицейский, подставленный собственными коллегами, Даффи сохраняет чувство справедливости, имея определенные представления о законе и пытаясь оставаться честным, по крайней мере, с близким человеком. Но и эта «честность» характеризуется иронически, скрывая его стремление уйти от ответственности и от однозначности ответов.

В работе Даффи стремится достичь цели простыми способами, которые оказываются самыми эффективными, но не все разделяют это мнение. Чтобы убедить клиентов, он пытается вести себя согласно стереотипу частного детектива, хотя прекрасно понимает ненужность

этого «маскарада». Так же пародируются мифы о мире криминалитета, которые сложились благодаря массовой литературе и кинематографу.

В параграфе **2.3. Филип Марлоу и Ник Даффи: сравнительный анализ** прослеживается пародирование традиции американского «крутого» детектива Р.Чандлера на примере романа *Farewell, My Lovely* (1940) во втором романе Барнса-Каваны *Fiddle City*. Типичная для Барнса неопределенность авторской позиции, не характерная для жанра детектива, подчеркивается использованием несобственно авторской речи, в которой перекликаются, иногда совпадая, точки зрения героя (Даффи), повествователя (Каваны) и автора-творца (Барнса). В романе Чандлера повествование ведется от имени героя Филипа Марлоу, чья позиция максимально приближена к авторской.

У Марлоу железная воля, крепкое здоровье и хорошее телосложение, которые помогают ему преодолевать множество испытаний, он пользуется неизменным успехом у женщин. Даффи не может похвастаться ни физической силой Марлоу, ни высоким интеллектом Шерлока Холмса. Его образ жизни, род занятий и фобии (маниакальная чистоплотность, непереносимость тиканья часов, боязнь самолетов, сексуальные проблемы), при всем прагматизме героя, напоминают сентиментальных простаков или романтических чудаков.

И Марлоу и Даффи – бывшие полицейские, которых уволили со службы. Профессионалы, имеющие крайне циничный взгляд на жизнь, они оба обладают твердыми моральными принципами, что является одним из требований, предъявляемых к герою американского «крутого» детектива. На протяжении всего романа Марлоу окружают подкупленные полицейские, ради торжества справедливости он отказывается и от Велмы Грейл, которая пытается его соблазнить. Даффи тоже неподкупен, хотя прекрасно понимает психологию тех, кто берет деньги. Именно это понимание помогает Даффи обмануть преступников.

Романы Чандлера и Барнса сближает общая схема расследования. Главный герой получает задание, в процессе выполнения которого возникает куда большая проблема и раскрывается более серьезное преступление. Так, Марлоу, рассчитывая на простую роль охранника во время передачи выкупа, вовлекается в расследование убийства своего клиента и попутно разоблачает банду мошенников. Даффи, расследуя мелкие, хотя и регулярные, кражи на складе, разоблачает покушение на убийство и подпольную торговлю наркотиками.

Оба героя используют метод расследования, типичный для «крутого» детектива – не логическое обдумывание, а метод действия, проб и ошибок. И Марлоу, и Даффи внедряются в лагерь преступников. Оба окончательно убеждаются в правильности своих догадок лишь с по-

мощью провокации – типичного приема «крутого» детектива. Героя Чандлера оглушают ударом дубинки по голове, его пытаются задушить, накачивают наркотиками и не единожды угрожают ему оружием. Сам Марлоу тоже вынужден прибегать к насилию.

Кажется, что уровень насилия в романе Барнса-Каваны тоже высок. Однако, в отличие от романа Чандлера, в нем не происходит ни одного убийства. История МакКея с его ковырялкой-свастикой и помятой «тигрой» выглядит такой гротескной, что вызывает не сочувствие, а смех и отвращение. Шокируют не столько сами преступления, сколько их «сенсуалистские» описания (детализированная передача физиологических и эмоциональных ощущений боли и страха). При этом за Барнсом остается позиция ироничного остранения.

Так, «симметрично» вводятся в роман две сцены насилия: пытка, которой подвергается Даффи, и пытка, которой он подвергает Глиссона. Карнавальность первой подчеркивается посещением хирурга-гомосексуалиста, который зашивает Даффи разорванную мочку уха, как ранее зашивал МакКею ноздрю. В сцене допроса Глиссона Даффи мастерски *инсценирует* грубость, жестокость, отравление, тщательно подготавливая необходимый *реквизит*, т.е. он, по сути, разыгрывает *спектакль*, точно просчитывая реакцию *зрителя*, который как участник *представления* выполняет то, что от него ожидают. Игра характерна для детективного жанра, но ее правила и условия меняются.

В параграфе **2.4. Детектив-голкипер в романе *Putting the Boot In*** раскрываются сомнения Даффи по поводу его пригодности для работы частного сыщика через сравнение с игрой в футбол. Как и вратарь, Даффи долгое время никак не влияет на происходящее в романе. Единственное «пенальти», которое удастся ему сделать – это добиться освобождения Брэндона Доминго под залог, но при этом он упускает подозреваемую и свидетеля.

Ироничное отношение к Даффи подчеркивается сравнением его расследования с загадкой века (похищении бриллиантов королевской семьи). Этот прием связывает роман *Putting the Boot In* с предыдущим романом Каваны *Fiddle City* где сам Даффи сравнивает свое расследование с великим нераскрытым преступлением (поимкой лорда Лукана). Главный подозреваемый в романе *Putting the Boot In* Мелвин Проссер сравнивает самого себя с легендарными преступниками. Ироническое, казалось бы, сравнение находит косвенное подтверждение в сюжете романа: действиях футбольных фанатов и неонацистов.

Проссер отмечает, что Даффи для вратаря «маловат ростом» и «слишком коренаст». Кажется, что он читает мысли самого героя, считающего свое телосложение самым неподходящим как для голкипера,

так и для сыщика. Однако он, как и Филипп Марлоу, пытается честно вести свою игру, в прямом и переносном смысле «оставляя дверь своей комнаты открытой». При этом Даффи с его гомосексуальной ориентацией пародирует «брутальность» героя «крутого» детектива – успех у женщин и в расследовании кровавых преступлений.

Действие романа по времени совпадает с периодом, когда о вирусе СПИДа только начинали говорить, и знания Даффи ограничиваются тем, что сообщают средства массовой информации. В отличие от предыдущих романов серии, страхи Даффи более обоснованы, однако и они приобретают комическую интерпретацию. Критики утверждают, что именно опасность заболевания СПИДом повлияла на прекращение беспорядочных связей героя, хотя он по привычке посещает гей-бар. При этом укрепляются отношения Даффи с Кэрл.

Putting the Boot In отличается от предыдущих романов серии тем, что в нем подчеркивается не одиночество главного героя, а напротив, его общительность. Так, Даффи действует в команде (хотя это и футбольная команда), показаны его дружеские отношения с капитаном и игроками, не выходящие за пределы стадиона. Два товарища по футболу помогают Даффи в расследовании: кроме Джеффа Белла, особую роль в романе играет спортивный обозреватель газеты *Chronicle* журналист Кен Мариотт по прозвищу *Maggot*. Последний не только собирает для Даффи информацию, но и публикует статью о «тайном заговоре» Мелвина Просера и Чарли Магруд, чья «деловая игра» тоже напоминает передачу мяча между футболистами одной команды.

В параграфе 2.5. **Классовые и гендерные отношения в романе *Going to the Dogs*** подчеркивается, что фигура Даффи явно не укладывается в рамки классического детектива ни по уровню образования, ни по способности мыслить, ни по методам расследования. Его попытки прибегнуть к логическому мышлению встречаются окружающими с иронией. В обстановке, присущей классическому детективу, образ Даффи становится способом травестирования его канонов. На протяжении всего романа герой ощущает пропасть, отделяющую его от представителей высшего общества, что выражается в его отношении к их жилищу, браку и манере приема пищи.

Разговор с матерью аристократа Генри становится для Даффи очередным испытанием классовой и гендерной самоидентификации и показывает, что ему удастся преодолеть панический страх перед женской грубостью. С одной стороны, он испытывает едва ли не отвращение к Дамиану, чья манера поведения дискредитирует в его глазах гомосексуализм. С другой стороны, Даффи чувствует влечение к Лукреции, которая изображается как пример женственности.

Темой разговора Лукреции с Даффи становится статья Бэзила Сила в журнале *Tatler* (псевдоним Барнса и название журнала, где он работал ресторанным критиком). Как выясняется, Даффи, в отличие от Каваны и Барнса, ничего не знает о ресторанном бизнесе и не считает профессией должность ресторанный критика. Таким образом, Барнс иронизирует над собственной журналистской деятельностью.

Во всех четырех романах настоящий автор, интеллектуал и иронист, почитатель Гюстава Флобера и Конан Дойля, занимает остраченную позицию «холодного» наблюдателя, характерную для английской литературной традиции. Вымышленный автор и повествователь Дэн Кавана, со своим ирландским происхождением, обширной географией странствий и множеством профессиональных навыков, напоминает супермена «крутого» детектива. Ник Даффи, в свою очередь, иронически отталкиваясь от известных типов сыщиков (интеллектуала и мачо), не укладывается и в схему гомосексуального детектива, поскольку главными для его жизни и расследования преступлений становятся деловое сотрудничество с друзьями и поддержка подруги, работающей в полиции.

Третья глава «Проблематика, сюжет и хронотоп в серии детективов о Даффи» начинается с концепции Дж.Кавелти, который приравнивает эскапистский аспект «формульной» литературы к некоторым видам спортивных игр. При этом каждый сколько-нибудь значительный автор детективных романов сознательно или бессознательно нарушает или корректирует «правила», по которым создано произведение его предшественника. В постмодернистской литературе сами эти правила становятся основным объектом рефлексии.

В параграфе **3.1. Преступный мир и полиция в романе *Duffy*** подчеркивается ироническое изображение общества, в котором действует герой. Нервозность характеризует не только Даффи, но и преступный мир, и полицию. Хаос и беспорядок отмечает проститутка Рене. В противоположность квартире Даффи, которая практически пустует, но у каждой вещи есть свое место, состояние полицейского участка отражает запущенность, которая царит на улицах Сохо.

Даже клиент Даффи мистер Маккехнни оказывается мошенником, не только изменяющим своей жене с секретаршей, но и совершающим финансовые махинации. В сюжете романа его образ противопоставлен Большому Эдди, но фальшивые маски его магазина предвосхищают внешний лоск мафиозного босса. Мальтийское происхождение Эдди вызывает аллюзию к роману Д.Хэммета *The Maltese Falcon* (1930) и его одноименной экранизации. Обладая хитростью и британским образованием, Эдди Мартофф использует свои знания, чтобы изменять

границы дозволенного, что делает его гораздо более опасным преступником, чем те, кто по его приказу наносит увечье миссис Маккехни.

Большой Эдди напоминает профессора Мориарти своего времени, который, по словам Шерлока Холмса, был организатором многих преступлений, совершаемых в Лондоне, но сам оставался неприкасаемым благодаря интеллекту и положению в обществе. Эдди Мартофф, чтобы обеспечить неуязвимость от закона, *собирает информацию*. Информация и власть становятся в романе Барнса-Каваны синонимами.

Еще более близок Эдди Мартоффу его тезка Эдди Марс из романа Р.Чандлера *The Big Sleep* (1939). Оба они возглавляют полулегальный бизнес, на поверхности которого – игорные дома, рестораны, бордели, а за ними – убийства, шантаж, наркотики. Сходство обнаруживается и в старинной обстановке, которую предпочитают оба мафиози. Эстетизированные описания завершаются неожиданными замечаниями, нарушающими читательское ожидание и заставляющими видеть истинную сущность помещения и его хозяина.

Главное преступление, с которого начинается роман *Duffy*, оказывается аккуратным трехдюймовым надрезом на плече миссис Маккехни (бывшей танцовщицы кордебалета), напоминающим клеймо (аллюзия к лилии на плече Миледи в романе А.Дюма). Журналисты криминальной хроники местной газеты посчитали более важным событием убийство кота, чем покушение на человека. Аллюзия к рассказу Э.По *The Black Cat*, где герой убивает сначала кота, а потом жену, иронически подчеркивается упоминанием о том, что сами хозяева (особенно мистер Маккехни) не любили своего питомца.

К числу скрытых аллюзий можно отнести и упоминание станции метро *Baker Street*, рядом с которой происходит встреча полицейского Шоу с Маккехни. По контрасту с комфортом квартиры Шерлока Холмса, проживающего на улице *Baker Street*, «распивочная» меньше всего напоминает комфортабельное и спокойное место встречи сыщика с клиентом. Кроме того, манера расследования Даффи противопоставляется *mystical sniffing* («мистическому принюхиванию») инспектора Мегрэ из детективов Жоржа Сименона.

В параграфе 2.2. **Расовая проблематика в романе *Fiddle City*** анализируется атмосфера странствований героя между городом, складом и аэропортом. Барнс вступает в скрытую полемику с романом А.Хейли 1968 г., где аэропорт представлен единым слаженным механизмом по организации полетов и предотвращению катастроф в воздухе. В романе *Fiddle City* используется многонациональная обстановка международного аэропорта для пародийного изображения расовой нетерпимости, которая обозначается уже при первом знакомстве читателя с

жертвой преступления – МакКеем, использующим свастику, чтобы ковырять в носу и пугать случайного пакистанца. После аварии он получает серьезные увечья и остается инвалидом, но именно потеря носа подробно описывается и неоднократно упоминается в романе.

Для самого Даффи почти все иностранцы на одно лицо. «Цивилизаторский дискурс» иронически подчеркивается в его отношении к «миниатюрным азиатским женщинам», прислуживающим в аэропорту Хитроу, и в аллюзии к рассказу Дж.Конрада *An Outpost of Progress* (1897), где белые служащие погибают на глазах у туземцев. Стереотипы западного «ориентализма» высмеиваются в отождествлении оригами и восточных единоборств. Тема Востока появляется постоянно, начиная с пренебрежительного названия различных рас героями романа (*Pakki, Chinky-Winky*) и заканчивая другими, не столь очевидными проявлениями ксенофобии и расизма.

При этом личная жизнь малазийца Тана выглядит более нормальной, чем у других работников склада. Законопослушный иностранец, который каждый вечер после ужина с родителями гуляет с девушкой, отличается от миссис Бозли, изменяющей мужу-инвалиду с хозяином борделя, от Глиссона, из дома которого постоянно слышны детские крики, и от крайне неряшливого Кейси, у которого, по мнению Даффи, гораздо больше общего с приматами, чем с человеком.

Однако в рассказах британского таможенника преступниками оказываются чаще всего иностранцы. Перевозка наркотиков, по словам Уиллета, совершается разными способами от откровенно комических (в анусе или во влагалище у девушек, соблазненных иранцами или арабами) до ужасных, «черных» (внутри убитых тайских младенцев). У Даффи наркотики ассоциируются с китайцами.

В ироничной характеристике нелегалов-пакистанцев Уиллет косвенно называет и других преступников, которые наживаются на несчастье беженцев. Миссис Бозли вызывает у Даффи ассоциацию с нацистами, а ее сообщник мистер Далби торгует не только наркотиками, но и девушками разных национальностей. Иронически противопоставляя Восток и Запад, Барнс создает общую картину преступного мира («года мошенников»), в которую вовлечены все расы.

Параграф 3.3. Расследование как футбольный матч в романе *Putting the Boot In* открывают противоречивые оценки критиков. Так, Ф.Ривьер приветствовал стремление Каваны к достоверности, которая редко встречается в британском детективе, Д.Монтроуз выразил разочарование в тусклой картине футбола низшей лиги и банальном содержании, а М.Моусли отметил отход от традиционных формул «крутого» детектива. Произведение начинается с эпиграфа – неприличной

стадионной «кричалки», представленной как «старинная песня». В русском переводе эпиграфа опущено название района Лондона и престижного футбольного клуба *Tottenham*, фигурирующего в сюжете.

Роман разделен на пять глав, как и среднестатистический футбольный матч: разогрев, первый тайм, перерыв, второй тайм и дополнительное время. Небольшие 1, 3 и 5 главы («Разогрев», «Перерыв» и «Дополнительное время») описывают ход матча, в котором участвует Даффи (два тайма с перерывом), а также размышления и умозаключения главного героя о выполненной работе в качестве детектива. Расположенные между ними и большие по объему 2 и 4 главы («Первый тайм» и «Второй тайм») – это описание расследования, которое ведет детектив Даффи по поводу клуба *Athletic* и о котором он думает во время игры команды *Reliables* («Надежные»).

В центральной главе («Перерыв») описывается своеобразная манера игры команды *Reliables*. Используя подслушивающую аппаратуру Джеффа Белла, команда узнает тактику и план противника и в соответствии с услышанным перестраивает свою игру. Даффи в своем расследовании тоже находится на грани нарушения закона: выдает себя за журналиста и полицейского, пытается шантажировать подозреваемую, просит свою подругу Кэрл посмотреть нужную ему информацию в полицейских досье. Обе главы-расследования начинаются с выведения из строя игроков клуба *Athletic* – полузащитника Дэнни Мэтсона и нападающего Брэндона Доминго. Одна и та же проститутка белому Дэнни является черноволосой Денизой, а черному Брэндону – блондинкой Мэгги. Пародийны и названия баров, в которых происходит встреча игрока с проституткой (*The Knight Spot* и *Albion*).

В первом тайме матча (глава «Разогрев») *Reliables* не могут пробить защиту противника и Даффи пропускает гол. В ходе расследования (глава «Первый тайм») Даффи пытается безуспешно продвинуться к разгадке неудач клуба *Athletic*, а беспорядки на стадионе лишь возрастают. Во втором тайме матча (глава «Дополнительное время») *Reliables* забивают гол и матч заканчивается ничьей, хотя блокируется один из их игроков. В детективном сюжете (глава «Второй тайм») «блокируется» игрок клуба *Athletic*, однако Даффи удается освободить его из заключения. Клуб не становится ближе к завоеванию кубка, однако его статус и не падает – тоже метафорическая ничья.

Третий роман Барнса-Каваны отходит от формулы детектива в том, что в результате расследования преступник не пойман и не наказан. Нет однозначного ответа на вопрос о масштабах и тяжести преступлений, о степени виновности персонажей. Даффи только создает теорию того, как все происходило, доказать же он ничего не может. Тем са-

мым *Putting the Boot In* приближается к постмодернистской модели детектива, а игровое начало проявляется на содержательном, структурном и стилистическом уровнях романа, прежде всего, через параллели между детективным расследованием и футбольным матчем.

В параграфе 3.4. **Топос загородного дома в романе *Going to the Dogs*** анализируется наименее успешный триллер, но наиболее острый роман серии. Здесь пародируется как «крутой» роман, так и классический детектив. Своеобразной экспозицией становится газетное объявление о продаже загородного дома – основного места действия романа, который разделен на семь глав: 1) Библиотека, 2) Подъездная дорожка, 3) Кухня/Столовая, 4) Биллиардная, 5) Двор и надворные постройки, 6) Спальни и 7) Окрестности. Структура романа напоминает популярную игру *Cluedo* (от слов *Clue* – улика и *Ludo* – игра), основанную на схеме классического английского детектива.

В *Going to the Dogs* очевидны аллюзии не только к самой игре, но и к поставленному на ее основе комедийному триллеру «Улика» (*Clue*, 1985). Так, действие фильма происходит в псевдогоготическом особняке в Новой Англии (в романе загородный дом тоже оказывается псевдостаринным). Среди домашней челяди присутствует кухарка с азиатской внешностью миссис Хо (у Барнса одна из служанок – филиппинка), а среди гостей – гомосексуалист мистер Грин, работающий в Государственном департаменте (у Барнса среди гостей – гомосексуалист мистер Генри, который собирается жениться). Хозяин дома шантажирует всех своих гостей, каждому из которых есть что скрывать (в романе Барнса продавец наркотиков Таффи, убивая ими собаку, шантажирует наркоманку Анжелу).

Как и предыдущие, последний роман Барнса-Каваны начинается с описания места преступления. Первое предложение прочитывается как аллюзия на роман Агаты Кристи *The Body in the Library*, с самого начала пародируя английский детектив. Продуманное, «интеллектуальное» убийство собаки посредством введения большой дозы героина с целью предупреждения настоящей жертвы соответствует логической изощренности и экзотике классического детектива. Главным отличием *Going to the Dogs* от трех предшествующих романов серии является то, что здесь отсутствуют сцены совершения преступлений. Кроме того, в этом романе частный сыщик Даффи ведет расследование совместно с органами правопорядка, представленными сержантом полиции Вайном, который сначала относится к партнеру как к любителю, но они быстро находят общий язык.

Действие романа происходит в, казалось бы, типичном английском поместье. Однако оно несколько раз меняет своих владельцев и доста-

ется после клавишника рок-группы *The Filth* нынешнему хозяину дома Вику, бывшему криминальному авторитету, и его жене Белинде, бывшей модели эротических журналов. Ироничное обыгрывание «английскости» очевидно в изображении прислуги особняка, которая живет на конюшнях. Мистер и миссис Хардкасл продолжают старинный британский обычай воровства вина из погреба хозяина, а сам Даффи кажется непохожим на британца филиппинке миссис Колин.

Четыре романа детективной серии Барнса-Каваны построены по общей схеме: сначала коротко дается картина преступления, а потом на протяжении всего романа ведется расследование. Отсутствие убийств людей подчеркивается убийствами кошки и собаки, эпатирующими англичан. Увечья, ставшие результатом преступлений, тоже носят откровенно пародийный характер и не являются истинной причиной расследования. Настоящие преступления (экономическая и политическая коррупция на всех уровнях, включая полицейских, а также проституция, наркотики и расовая дискриминация) составляют фундамент общества, в котором маргинал Даффи и его «команда» вынуждены вести свою «игру». Экспериментируя с хронотопом, Барнс эволюционирует от романа испытаний и странствований героя к интеллектуальной схеме игры-расследования с четко выраженной композицией.

Параграф 3.5. **Элементы детектива в романе *Arthur & George*** посвящен «возвращению» Барнса к истории и практике классического детектива. В центр романа ставится факт биографии Артура Конан Дойля, который позволил ему стать сыщиком-консультантом, сыграв в жизни роль своего литературного героя Шерлока Холмса.

В детективной серии Каваны о Даффи лишь намеченные биографии автора и героя получили откровенно гротескный характер. В романе *Arthur & George* на первый план выходит проблема отношений литературы, культуры и жизни, актуальная для «элитарных» произведений Барнса. Действие романа разворачивается вокруг убийств лошадей, напоминая мертвых животных в детективной серии.

Обвинения предъявляются провинциальному солиситору Джорджу Идалджи, британцу по гражданству и парсу по национальности, что актуализирует проблемы социальной несправедливости и расовой дискриминации, поднимаемые в романах о Даффи. Образы полицейских, не желающих узнать истину и руководствующихся профессиональными штампами и национальными предрассудками, продолжают вариативный ряд служителей закона в произведениях Барнса-Каваны.

В романе *Arthur & George* Барнс усложняет тип героя (в том числе через символику имен), усиливает биографическую и мистическую составляющие и углубляет проблематику, интерпретируя «фабулу след-

ствия» как *правозащитную деятельность*. Амперсанд в заглавии романа подчеркивает сотрудничество и равноправие героев. Правила детектива пародируются не столько изнутри жанра (как в серии о Даффи), сколько со стороны через его отношения с реальной жизнью, разрушающей любые схемы.

В **Заключении** обобщаются результаты исследования, формулируются основные выводы и определяется связь детективов под псевдонимом Дэн Кавана с официальным творчеством Джулиана Барнса.

Действие романов *Metroland* и *Duffy*, вышедших в 1980 г., сконцентрировано на главном герое. Известно, что роман *Duffy* публиковался во Франции под обложкой *Serie Noir*. В романе *Metroland* билетер в Париже тоже читает *Serie Noire*, а в Лондоне герою-интеллектуалу предлагают переводить с французского подобные книги, но он отказывается. При всем различии первых романов Барнса, их объединяют тонкая ирония, пародирование жанров и смешение стилей.

Испытавший влияние набоковской «Лолиты» второй официальный роман Барнса *Before She Met Me*, опубликованный в 1982 г. и, как и романы Барнса-Каваны, не оцененный критикой, пародирует стереотипы массовой культуры (эротическое кино и литературу) и криминально-психологический роман *Serie Noir*, распространенный во Франции и США. В отличие от романов Барнса-Каваны, главный герой здесь маниакально преследует прошлое собственной жены, совершая в финале убийство и самоубийство.

В романе *Fiddle City* (1981) герой с его страхом полетов иронически противопоставляется аэропорту как символу наркоторговли и неокOLONIALИЗМА, а в романе *Staring at the Sun* (1986) героиня с детства мечтает о полете, чтобы дважды увидеть восход солнца, умереть и воскреснуть, посетить другие страны и континенты. Практически в каждом романе Барнс создает образ сильной женщины, компенсирующий слабости мужского пола.

В «филологическом» романе *Flaubert's Parrot* (1984) пародируется традиционная биография писателя, а сюжет приобретает форму «детективного» расследования (поиск попугая) и исповеди героя-повествователя, идентифицирующего себя с Флобером и героем его романа Шарлем Бовари. В романе *Putting the Boot In* (1985) пародируется детективный жанр, а профессия сыщика сравнивается с игрой вратаря, близкой автору, повествователю и герою.

Роман *Going to the Dogs* (1987) использует популярную в массовой культуре игру в классический детектив с его замкнутым хронотопом. В следующем официальном и самом известном романе *A History of the World in 10½ Chapters* (1989) Барнс во фрагментарной композиции па-

родирует библейское и историческое время, расширяя хронотоп и смешивая самые разные литературные жанры и стили.

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах и изданиях, определенных ВАК:

1) *Нелюбин А.А.* Черты классического английского детектива в романе Дэна Каваны *Going to the Dogs* // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/106-8001> (дата обращения: 28.12.2012) (0,7 п.л.).

2) *Бочкарева Н.С., Нелюбин А.А.* Джулиан Барнс «под маской» Дэна Каваны: игра в детектив (на материале романа «Даффи») // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 1(17). С. 148-156 (0,9 п.л. / Автора 0,5 п.л.).

3) *Нелюбин А.А.* Детективное расследование как футбольный матч в романе Барнса-Каваны «Добей лежачего» // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3(19). С. 141-150 (1 п.л.).

4) *Нелюбин А.А.* Трансформация американского «крутого» детектива в романе Д.Каваны (Дж.Барнса) «Город мошенников» // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 1(21). С. 135-139 (0,7 п.л.).

Другие публикации:

5) *Нелюбин А.А., Бочкарева Н.С.* Особенности диалога в романах Дж.Барнса «Как все было» и «Любовь и так далее» // Пограничные процессы в литературе и культуре: сб. статей. Пермь, 2009. С. 58-61 (0,6 п.л. / Автора 0,4 п.л.).

6) *Нелюбин А.А.* Элементы детективного жанра в романе Джулиана Барнса «Артур и Джордж» // Мировая литература в контексте культуры: сб. статей. Пермь, 2011. С. 186-191 (0,5 п.л.).

7) *Нелюбин А.А.* Расовая проблематика в романе Д.Каваны (Дж.Барнса) «Город мошенников» // Мировая литература в контексте культуры: науч. журнал. Пермь, 2012. Вып. 1(7). С.136-142 (0,5 п.л.).

8) *Бочкарева Н.С., Нелюбин А.А.* Смысл названия романа Джулиана Барнса «Артур и Джордж» // Современная англоязычная литература: проблема жанра и стили: сб. материалов конференции. Смоленск, 2012. С. 212-217 (0,6 п.л. / Автора 0,4 п.л.).

Подписано в печать 18.02.2013 г. Формат 60x84/16

Усл. печ. л. 1,25. Тираж 100 экз. Заказ №

Типография Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, Пермь, ул. Букирева, 15